

Een noordelijke vroegrenaissance?

De 'allegorische gedichten' en de historische artistieke context

Joris Reynaert

Universiteit Gent - Vakgroep Letterkunde

joris.reynaert@ugent.be

Een noordelijke vroegrenaissance?

De 'allegorische gedichten' en de historische artistieke context

In tegenstelling tot de gebeden in het eerste en de liederen in het tweede deel van het Gruuthusehandschrift zijn de zogenaamde 'allegorische gedichten', de langere teksten die samen het derde deel van het handschrift vormen, niet of nauwelijks op hun formele kenmerken of hun poëtica bestudeerd. Toch zijn ook deze teksten belangwekkende getuigen van de kunstopvatting die achter het handschrift schuilgaat. Wat in het onderzoek meestal 'de allegorische gedichten' genoemd wordt, is immers een groep van zestien teksten, waarvan lang niet alles even allegorisch is als de naamgeving zou doen vermoeden: ook devotionele en betogend discursieve teksten maken er deel van uit. Bovendien heeft het allegorische - waartoe zowat de helft van de zestien gedichten gerekend kunnen worden - als genre heel wat minder implicaties voor vormgeving, register, thema's en motieven dan de tekstvormen 'gebed' en 'lied'. Het derde deel van het handschrift kan dus het beeld van de artistieke visie en praktijk van de Gruuthusedichter(s) op een interessante wijze aanvullen en preciseren.

Wat ik hier aan de orde wil stellen is hoe de langere teksten in het derde deel van het Gruuthusehandschrift zich verhouden tot wat in de Middelnederlandse letterkunde voorafgaat, wat die teksten met andere woorden contrastief bijzonder maakt en - in tweede instantie - hoe zich die 'nieuwe' elementen verhouden tot de contemporaine artistieke omgeving. De vergelijking die ik daarbij beoog, zal zich beperken tot de immanente poëtica, en wel tot de grote lijnen daarvan. We hebben het immers over een totaal van ruim 7000 verzen, verdeeld over 16 zeer uiteenlopende gedichten waarover het detailonderzoek in de meeste gevallen nog tot de desiderata behoort. Ik zeg maar meteen dat ik de auteurskwestie - de vraag of we met één, twee of méér auteurs te maken hebben - buiten beschouwing laat. Zo er meer auteurs zijn, dan behoren die qua ruimte, milieu en tijdsgewricht zo dicht bij elkaar dat we ze voor de gelegenheid als één literairhistorisch fenomeen benaderen.

1. DE ALLEGORISCHE GEDICHTEN: HOOFDLIJNEN VAN EEN POËTICA

1.1. Formats

Aan de eerste twee delen van het handschrift, de berijmde gebeden en de liederen, is, vooral in de laatste decennia, ruim aandacht besteed. Die gebeden en vooral de liederen laten een wonderlijk staal van dichterlijke virtuositeit bewonderen dat tegen wat in onze literatuur van de middeleeuwen

voorafgaat veeleer opmerkelijk afsteekt dan het erdoor verklaard lijkt te kunnen worden.¹ Hoewel het laatste deel van het handschrift teksten bevat waarvan het genre niet bij uitstek tot formele variaties uitnodigt, manifesteert zich ook daar een dichterlijke praktijk die vorm en poëtica nadrukkelijk op de voorgrond plaatst. Zo draait het eerste gedicht (III.1) zelfs helemaal rond de thematiek van het dichten en zingen. De hoofdfiguur van de 'droom', een allegorie, zeggen we korthedshalve toch maar: 'in de trant van de *Roman de la Rose*',² is niet alleen een minnaar, maar heel expliciet ook een dichter. Het verhaal bevat dan ook zeven ingevlochten liederen, mét de melodie. Ook de tweede allegorie, mogelijk een vervolg op de eerste, heeft twee van die ingevlochten liederen. De toegevoegde strofische teksten bespelen alle vormgenres van de hoofse lyriek die we uit het liedboekgedeelte kennen - rondeel, chanson, ballade - met ook hier de nodige variaties en vrijheden in strofebouw en rijm.

Enkele kortere amoureuze teksten - de eerste twee allegorieën lopen elk over een tweeduizendtal verzen - zou men tot het genre van de 'minnereden' kunnen rekenen, ware het niet dat ze in twee fundamentele opzichten van de (Duitse) traditie van dat genre afwijken. In tegenstelling tot de 'minnerede' proberen de allegorieën III 5, 6, 7 en 13 niet zozeer algemeen geldige beschouwingen over de liefde aan te kaarten, als wel een individuele, persoonlijke liefdesproblematiek, verpakt als een galante 'groet' aan een beminde vrouw, die blijkbaar reden te over heeft om aan de eervolle bedoelingen van haar minnaar te twijfelen. Afgezien van die autobiografische inslag is ook hier de naar het precieuze neigende vormgeving opvallend. De groet refereert meestal aan een droom, waarin de 'ik' in een setting van allegorische personages, tuinen, fonteinen, paleizen, bloemen en zo meer, een verhaal beleeft dat hem ten langen leste, vaak doorheen scha en schande, tot een betere, wijzere minnaar maakt. De allegorische versluiering wordt niet zelden nog eens gecompliceerd door een combinatie met letterallegoreses en door het gebruik of de invoeging van (vaak ingewikkelde) strofische vormen. Zo wordt in gedicht 7 de doopnaam van de geliefde, Mergriete, gehuldigd met een - uiteraard vleierende - exegese van wat de kleuren en de letters van de gelijknamige bloem betekenen. Dit fleurige nieuwjaarscadeau in poëzie - het betreft inderdaad een nieuwjaarsgroet - ontvouwt zich in 24 strofen van dertien verzen in het vrij complexe rijmschema *aabaabbcbccdd*. Het dertiende van de gedichten beeldt de voortreffelijkheid van de geadresseerde uit aan de hand van een geallegoriseerde *fontaine*, die de 'ik' tot elke prijs tegen onheil wil behoeden en waaruit hij ooit bemoedigende troost hoopt te mogen drinken. Dit weer iets langere gedicht (661 verzen) is niet alleen duidelijk aan iemand geadresseerd, het is ook 'ondertekend', namelijk met het acrostichon IAN MORITOEN. Ten opzichte van het

¹ Zie b.v. Van Oostrom 2013, p. 541-544, m.n. p. 543. Van Oostrom, die vanzelfsprekend voortbouwt op eerdere bevindingen van diverse onderzoekers, wijst trouwens ook al aspecten van die 'experimenterdrift' aan in de langere gedichten van het derde deel van het handschrift. Zie over de vormaspecten van de 'allegorische gedichten' ook Reynaert 1999, p. 232-238.

² Vgl. de bedenkingen bij deze omschrijving in de bijdrage van Janet Van der Meulen, ***

gepaard rijmende tekstgedeelte dat voorafgaat, is het acrostichon als het ware gehoord door een eigen strofisch rijmschema *aabaabaabba*. En ook het begin van de tekst, een gebed tot de 'fontein' bij uitstek van alle troost Maria, is met een eigen strofische vorm apart gezet. Binnen de fontein-allegorie is bovendien een letterallegorese op het woord 'trouw' ingebed: de zeven leidingen die de fontein van water voorzien, dragen elk een letter die naar een of meer deugden verwijst. De zeven letters samen vormen het woord TROUVVE.

Een merkwaardig, bijna aanstellerig uithalen met vormvariatie en virtuositeit, spreidt het negende van de allegorische gedichten tentoon, een tableau met feestende hoofse personages in een landschap. De tekst bestaat in werkelijkheid uit 35 zelfstandige gedichtjes, die telkens door een ander personage worden 'uitgesproken'. Niet minder dan acht verschillende rijmschema's worden door elkaar heen gebruikt, maar wel zo dat elke vorm consequent aan een of ander aspect van de sprekende personages is gerelateerd.³ Dit bijzondere aspect van de vorm heeft weliswaar tevens met de te vermoeden functie van de tekst te maken, waar ik hierna op terugkom.

Ook de religieuze teksten in het derde deel van het handschrift vertonen een voor het genre opmerkelijke aandacht voor vormgeving en esthetische inkleding. Het laatste gedicht, nr. 16, combineert het gepaard rijm met één ingevlochten strofe van tien verzen en met een afzonderlijke tekst over Maria in vijftien maal *ababb*. De overige gedichten houden het bij één enkele rijmvorm per gedicht, maar met een constante zin voor variatie, waarbij ingewikkelder schema's niet worden gemeden. Wel lijkt het erop dat de keuze voor de louter strofische vorm correleert met een concrete publieksintentie en een daaruit voortvloeiende 'hogere' esthetische ambitie.⁴ Gedicht 10, een tijdsklacht, vermoedelijk geschreven voor en besteld door het gezelschap van de Droge boom,⁵ is in de 'Maerlantstrofe' geschreven (*aabaabaabaabb*). Het daarop volgende gedicht op het alfabet heeft eveneens een duidelijk publieke gerichtheid: het bestaat uit een nieuwjaarsgroet waarin eerst een aantal sociale groepen rechtstreeks over hun hoogmoed en ijdelheid worden gekapitteld, waarna andere, algemenere zonden (*grosso modo*: de hoofdzonden) over de hekel worden genomen, meest ook weer met betrekking tot bepaalde sociale categorieën. Het maakt gebruik van de balladische

³ Met een dergelijk volgehouden functioneel gebruik van het rijm knoopt deze tekst aan bij het technische waagstuk dat Jan Praets *Spiegel der wijsheit* (Reynaert ed. 1983, p. 27 e.v.) hem enkele decennia vroeger heeft voorgedaan.

⁴ De overige religieuze gedichten (III.8, 12, 15), die het bij het gepaard rijm houden, vertonen deze 'publieke' dimensie niet: ze functioneren veeleer op een privé niveau, formuleren vanuit een *ic* en richten zich tot de individuele *meinsche*. De inkleding als een dialoog tussen een minnaar en een heremiet in het vijftiende gedicht is daarbij slechts op het eerste gezicht een uitzondering. De dialoog geeft hier immers alleen in schijn een tweespraak weer: de onschuldige korte tussenkomsten van de minnaar zijn er alleen om telkens weer nieuwe mikpunten aan te leveren voor de streng ascetische en in de knepen van de scholastiek geverseerde geestelijke. Allengs wordt trouwens de gespreksvorm opgegeven en gaat de heremiet gewoon monologisch verder.

⁵ In de laatste strofe, waar ook geklaagd wordt dat 'Ons boom so zeere verdorret steit / van deuchdeliker zalicheit',

wordt hoe dan ook heel nadrukkelijk in naam van een gezelschap (*wi, ons*) gesproken. Over het Gruuthusehandschrift en Onze-Lieve-Vrouw van de Droge Boom, zie Oosterman 1995, dl. 1, p. 195-197.

strofe met refrein *ababbcbccdD*. Gedicht III.4, een allegorese op de letters van het woord *liden* met rijmschema *aabaabb*, is geschreven vanuit een wij-perspectief en suggereert ook weer een bepaalde groep als geïntendeerd publiek, mogelijk een broederschap als die van de *fratres ad succurrendum* van de Eekhoutabdij.⁶

1.2. Mentale habitus: individu, wereld, werkelijkheid

Ook de religieuze gedichten geven dus blijk van een duidelijke bekommernis om vorm en inkleding. Ze gaan met de literaire mogelijkheden daartoe wel zuiniger om. Naar de formulering contrasteert hun streng moraliserende, wat zwaar-op-de-handse discours met de intellectuele elegantie en souplesse van de 'hoofse' gedichten. Het zijn overwegend streng-in-de-leerse, theologisch doorknede pleidooien, niet zo zeer voor een deugdzzaam, als wel voor een ascetisch, mentaal van de wereld teruggetrokken leven. Ze zijn niet, zoals de gebeden in het eerste deel van het handschrift gericht op devotie *in* de wereld, veeleer op het afzweren *van* de wereld, in de eerste plaats van alle vormen van aardse liefde, hoe verheven en deugdzzaam die ook mogen zijn. De verleiding is dan ook groot om die religieuze betogen aan een 'andere auteur' toe te schrijven. Maar ook in dat laatste geval, vooral *dán*, moet worden beklemtoond dat er naast de verschillen ook punten van overeenstemming, van voeling en verstandhouding tussen de 'hoofse' en de 'religieuze' tekstgroepen bestaan: vaak lijkt het zelfs dat ze, vanuit hun contrasterende standpunten, met elkaar in dialoog gaan over wereldbeschouwelijke hete hangijzers van het moment (Reynaert 2010). Zo schuwen ook de 'profane' gedichten de verwijzingen naar de bijbel en verdere Latijnse geleerdheid niet.

Een tweede markant aspect van de 'allegorische gedichten' in het landschap van de Nederlandse letterkunde omstreeks 1400 lijkt me dan ook, naast hun formele virtuositeit, het hoge intellectuele gehalte ervan. Voor zo veel geleerdheid in volkstalige poëzie moeten we, als ik het goed zie, tot Maerlants strofische gedichten terug. Op dit zo niet nieuwe, dan toch distinctieve kenmerk hoef ik hier niet verder aan te dringen. Frank Willaert heeft eerder al op dit typische aspect van, zoals hij het noemde, 'toeëigening van klerikale tradities' in het Gruuthusehandschrift gewezen (Willaert 2008).

Een verder opvallend kenmerk van de allegorieën - naast de virtuoze vormgeving en het 'intellectualisme', en evenals dit laatste een reflectie van een veranderde mentaliteit - is hun autobiografisch realisme, of juister wellicht: de realiteitsfictie van (vooral) de amoureuze teksten. De hoofse allegorieën presenteren zich als geadresseerde 'sleutelverhalen': de auteur en de geliefde spelen de hoofdrollen, al wordt dit doorgaans pas op het einde van de teksten expliciet duidelijk,

⁶ Een suggestie van Herman Brinkman (ter perse), gebaseerd op de thematiek en de beeldspraak in de tekst.

wanneer de 'moraal' van het verhaal wordt onthuld en op de schrijver zelf en de gehuldigde bestemmeling wordt toegepast. Meestal, zeker in de kortere allegorieën, zijn in het verhaal zelf de toespelingen op een bestaande of gewenste liefdesrelatie zo specifiek, dat de autobiografische dimensie daar vanaf de aanvang al volop wordt geïmpliceerd. In hoeverre dit alles slechts voorgewende autobiografie is, valt moeilijk uit te maken, zoals dat ook het geval is in Guillaume de Machauts *Voir-dit* en Jean Froissarts *Espinette amoureuse*, 'autografische' teksten die in dit opzicht mogelijk modellen zijn geweest.⁷ Maar ook hier kan een lokale voorgeschiedenis mee in het spel zijn. De Gruuthuse-gedichten zijn immers niet de eerste Brugse teksten die van een dergelijke enscenering van een 'ik'-dichter gebruik maken: zie Jan Praets *Speghel der wijsheit*, een allegorische compositie die bij de Gruuthuse-auteur(s) bekend was.⁸

Het lijkt hoe dan ook weinig waarschijnlijk dat de allegorieën uitsluitend als reële nieuwjaarswensen, groeten of hommages in de vorm van brieven of privé voordrachten hebben gefunctioneerd. Vooral de langere eerste twee allegorieën verzetten zich tegen een dergelijke interpretatie: om te beginnen al vanwege hun omvang, die de aannemelijke lengte van een privé toespraak ver overschrijdt. De ingevlochten liederen met muzieknootatie (wat uitvoering impliceert) en een aantal verdere formele en inhoudelijke aspecten wijzen bovendien op theatraaliteit en opvoeringsgerichtheid van bij de conceptie van de teksten zelf (Reynaert 2010, p. 154 e.v.). Niettemin wordt hier telkens op zijn minst een 'Sitz im Leben', een reële context gesuggereerd en een autobiografisch 'ik' opgevoerd of voorgewend.

De vraag in welke mate de allegorische gedichten, die toch van meet af aan voor een 'onrealistisch' genre lijken te opteren, ook verder - afgezien van de autobiografische suggestie - door enig realisme zijn geïnfiltreerd, heeft tot nog toe weinig aandacht gekregen. Ik wijs bijvoorbeeld op de levendigheid waarmee de sterk toneelmatige interactie in de eerste twee allegorieën uitgebeeld wordt, het 'wetenschappelijk' realisme rond de humoren en temperamenten in het eerste gedicht, het hoge werkelijkheidsgehalte van het 'proces' in het tweede en - in een heel ander register - de impliciete lofprijzing van de natuur als schepper van schoonheid in het eerste en het dertiende gedicht.⁹ In het dertiende gedicht dankt de verteller God dat hij aan de natuur het talent gegund heeft om een *fontaine* van zulk een schoonheid voort te brengen als zijn geliefde is: 'Ic dancte gode van den troone / Dat hi de gracie naturen gaf / Daer zulk een werc ghewrocht was af'. (III.13, 397-399). Niet alleen voor de schilder 'naer natueren ghelike', ook voor de dichter anno 1400 kon de natuur een *artis magistra*, een leermeesteres in de kunst zijn. Opvallend verder hoe treffend de (per definitie van het genre toch eerder 'onrealistische') allegorische gedichten, niet minder dan de

⁷ Zie hierover verder Johan Oosterman in deze bundel ****.

⁸ Heeroma (ed.) 1966, p. 65, 74 en de aantekeningen bij de liederen.

⁹ Wat de humoren in III,1 betreft: Lassche 2002, p. 93-95, Reynaert 2010, p. 160-161; voor het 'proces' in III.2: Brinkman, ter perse.

'komische' nummers in het Liedboek, onhoofse of hatelijke personages in hun typische houdingen en gelaatsuitdrukkingen weten neer te zetten: een analogie met de schilders en miniaturisten van het zgn. 'pre-Eyckiaans' realisme (Schmidt 1995), maar literair tevens aanknopend bij de voorstelling van de ondeugden zoals die op de muur van de Minnetuin gebeeldhouwd zijn in de zgn. *Vlaamse Rose*. We vinden in die West-Vlaamse (mogelijk Brugse) *Rose* meer bepaald de volgende opvallende verwijzing naar *nature*, die het Franse origineel niet heeft:

Van marbre stonden daer ghehouwen
Alomme gaende beelden tiene
Die leelic waren in anesiene
Ende ondadech ende fel.
Sijns ambachts was hi meester wel
Die so properlike elke figure
Conste maken na hare nature. (Heeroma ed. 1958, p. 95)

En op een heel andere manier neemt, zoals we weten, ook in Maerlants wereld de natuurlijke realiteit een belangrijke plaats in: zijn *Der natueren bloeme* spreekt er, letterlijk, boekdelen over. Ook hier dus mogelijk aspecten van lokale continuïteit.

1.3. Functie, context

Zowel de hoofs-amoureuze allegorieën als de religieuze gedichten anticiperen niet zozeer - zoals bij de meeste contemporaine sproken het geval is - een op diverse plaatsen en tijden inzetbare voordracht, als wel een vertolking bij een welbepaalde sociale gelegenheid. Dit ligt alweer helemaal in de lijn van wat de berijmde gebeden en de liederen in de eerste twee delen van het handschrift als functie en context suggereren. Het duidelijkst is deze maatschappelijke inbedding in het optreden van de heremiet op de bijeenkomst van de Witte Beer (III.14). Maar ook de andere teksten lijken toch wel een publiek van 'insiders', kenners, goede verstaanders, zielsverwanten, zo niet in het bijzonder geadresseerden te impliceren. Wat de gelegenheid bij de Witte Beer verder concreet laat zien, maar wat elders zeker niet uitgesloten is, is dat het performance-aspect niet alleen een publiek impliceert, maar ook medewerkers uit de sfeer van de ambachten (mede-acteurs, mensen die decors, maquettes en andere attributen hebben vervaardigd en geschilderd). De voordracht met de maquette zou (of zal) helemaal een kolfje naar de hand geweest zijn van een (semi-)professional als Jan van Hulst, zoals we hem met zijn *ghesellen* ook bij andere gelegenheden in groep en met inzet van theatrale attributen zien optreden, zoals bijvoorbeeld bij het onthaal van hertogin Margareta in 1394 (Reynaert 1999).

Dat literatuur en beeldende ambachten in het door het handschrift opgeroepen milieu elkaar gemakkelijk de hand konden reiken, blijkt ook uit het negende van de 'allegorische gedichten', het tafereel met de feestende personages. Die personages worden zo aanschouwelijk gekarakteriseerd

(*De vrouwe metter scale, De scinkere, De man metten broode*, e.d.), dat er wel een of ander verband met een afbeelding - een muurschildering, een wandtapijt, een miniatuur of iets dergelijks - moet worden verondersteld: een figuratief kunstwerk, waarin of waarbij de teksten aan de geportretteerde figuren werden toegeschreven (Deleu, 1961). Evenals het maquette-gedicht is dit een tekst in functie van of in samenspraak met een materieel artefact, naar men zich kan voorstellen ontstaan in overleg met andere kunstenaars, gezellen of meesters, die de afbeelding of de maquette hebben vervaardigd. En - pro memorie: ook zangers en musici reiken de hand. Tegelijk met hun gerichtheid op de concrete gelegenheid suggereren de gedichten een fusie van de kunsten en een lokale samenwerking van kunstenaars die - als ik het goed zie - voorheen ongekend was, of althans niet door bewaarde teksten wordt gedocumenteerd.

1.4. Krachtlijnen in de poëtica van de 'allegorische gedichten': samenvatting en interpretatie

De esthetiek van de allegorische gedichten is er een van een op voordracht en opvoering toegesneden poëtica, die er zich, evenals in de voorafgaande delen van het handschrift, met genoegen op toelegt steeds weer andere formele bravourestukjes aan te gaan en met elkaar te combineren. Dit laatste heeft vroegere literatuurhistorici, wanneer voor de poëtische techniek en de registraliteit van de middeleeuwse literatuur minder historisch begrip bestond dan heden ten dage, geredelijk omschrijvingen als 'conventioneel' en 'maakwerk' ingegeven (Reynaert 1999, p. 42, noot 7). Maar ook binnen de context van de registrale poëtica kan men de Gruuthuseteksten een zeker maniërisme niet onzeggen. Allerminst in tegenspraak met dit laatste impliceren veel teksten zowel bij de auteur(s) als bij het publiek een vrij gevorderd intellectueel niveau: kennis van het Latijn en het Frans, een goede vertrouwdheid met de bijbel; maar ook kennis van de reële wereld: noties van anatomie en geneeskunst, muziek en astrologie, van de artes in het algemeen, kennis van juridisch jargon en procedures. Artistiek kunnen en intellectuele kennis worden zonder veel schroom geëtaleerd, door een zelfbewuste auteur, die, met autobiografische suggestie, graag vanuit een ik-perspectief vertelt.

Dat alles is literair-historisch niet helemáál opzienbarend. Veel ligt, zoals hierboven occasioneel aangestipt, in het verlengde van wat lokaal al leefde. Maar in hun samenhang luiden die kenmerken in onze literatuur toch wel iets nieuws in. Het geheel blijkt ook geen toevallig samenraapsel als totaalbeeld op te leveren. We vinden dat beeld ook in de andere kunsten van die tijd, de muziek en de plastische kunsten, terug. Uit de lezing van Cyriel Stroo herinner ik mij als trefwoorden: virtuositeit, intellectualisme, realisme, zelfbewustzijn van de kunstenaar. En ook in de muziek van *ars nova* en *ars subtilior* lijken me de genoemde kenmerken - afgezien van de uit de kunstvorm zelf voortvloeiende verschillen - opvallende aspecten van het nieuwe in de evoluerende

kunstopvatting.

De vraag naar de oorsprong van dat vele ongeveer gelijktijdig 'nieuwe' is een lastige, maar voor wie er niet al te veel moeite mee heeft zich bij de complexiteit van het fenomeen cultuur neer te leggen, niet een essentiële. De stad heeft er ongetwijfeld toe bijgedragen om de ruimte te scheppen waarin een nieuwe creativiteit mogelijk werd. Concrete sporen in de teksten wijzen in de richting van elitaire genootschappen als de *Droge boom*, de *Fratres ad succurrendum* van het Sint-Bartholomeusklooster en society-clubs als de *Witte Beer*, naast de bescheidener burgerlijke kringen die in het gebedenboek en het liedboekgedeelte van het handschrift doorschemeren. Men kan zich goed voorstellen dat zich in de heterogene biotoop van de stad - mede onder invloed van de emanciperende werking van de vrije markt - een nieuwe ruimte opende, waarin plaats was voor een 'modern' zelfbewustzijn van de kunstenaar als schepper van door velen gewaardeerde *const.*

Er is al vaker op gewezen dat het geürbaniseerde karakter van Noord-Italië en van de Zuidelijke Nederlanden in aanzienlijke mate bepalend zullen geweest zijn voor de artistieke voortrekkersrol die deze gewesten in de late middeleeuwen hebben vervuld. Tevens is duidelijk dat verstedelijking als zodanig geen voldoende verklaring aan de hand doet voor een artistieke hoogbloei als die van Brugge omstreeks het begin van de vijftiende eeuw: andere Vlaamse en Noord-Franse steden hadden er geen deel aan. Voor een hoogconjunctuur van die aard zijn naast de commerciële en de ambachtelijke context, ook aspecten van mentaliteit inzake kapitaalbesteding en smaak, netwerken binnen en buiten de stad, contacten en beïnvloedingen over de grenzen van de afzonderlijke kunsten heen, en een gediversifieerd plaatselijk en extern mecenaat van belang.¹⁰

We moeten hoe dan ook vaststellen dat veel stedelijke literatuur van die tijd de hier in de Gruuthuseteksten gerepereerde aspecten juist niet heeft, terwijl we het profiel wél aantreffen, zoals gezegd, in de contemporaine muziek en beeldende kunst, maar ook in de literatuur voor de Franse hoven. Moeten we alles dan toch maar in hoofdzaak aan buitenlandse invloed toeschrijven? De 'Franse connectie' waar Wim Blockmans op wijst,¹¹ is zeer waarschijnlijk een belangrijk element. Maar van echte navolging van Franse voorbeelden is er, voorzover ik zie, nergens sprake. In hun vormexperimenten gaan de Gruuthuse-liederen heel véél verder dan wat de contemporaine Franse literatuur te zien geeft. En is het niet opvallend dat de Franse en ook verder afgelegen, zuidelijker vorsten hun miniaturisten, schilders, musici en componisten voor een groot deel net uit onze gewesten hebben betrokken? De 'ars nova' in algemeen-artistieke zin, was hier omstreeks 1400 springlevend. Naast al het andere waardoor het van belang is, is met andere woorden het Gruuthusehandschrift misschien wel een essentieel literair bewijsstuk in het dossier van de 'noordelijke vroegrenaissance': een schimmig begrip, waarvan de naam alleen al voor velen

¹⁰ Voor een introductie tot deze problematiek, meer bepaald met betrekking tot het vroeg-vijftiende-eeuwse Brugge, zie Blokman, 1995.

¹¹ Wim Blokman in deze bundel *****

misschien controversieel is, maar dat zich in dit verband toch aan onze aandacht opdringt.

2. DE 'NOORDELIJKE VROEGRENAISSANCE'

Onder 'noordelijke renaissance' verstaat men in de kunstgeschiedenis doorgaans de renaissance zoals die zich in de Nederlanden en Duitsland, met één tot twee eeuwen vertraging, onder Italiaanse invloed heeft ontwikkeld. De term wordt daarnaast ook wel gebruikt om te verwijzen naar een equivalente, maar veel vroegere periode van vernieuwing in de kunst van het 'Noorden', ongeveer gelijktijdig met de beginnende renaissance in Italië. Met de omschrijving 'noordelijke vroegrenaissance' wil ik ondubbelzinnig aangeven dat hier de tweede betekenis beoogd wordt.

2.1. Het probleem

De Engelstalige geschiedschrijving van de beeldende kunsten heeft er weinig moeite mee alles wat wij bijvoorbeeld de 'Vlaamse primitieven' of 'de eeuw van Van Eyck' noemen mee te nemen in een overzicht van *'the northern Renaissance'*. Typische publicaties over *Northern Renaissance Art*, als die van James Snyder (2005), Jeffrey Chipps Smith (2004) en Wolfgang Stechow (1989) nemen voor 'hun' renaissance respectievelijk 1350, 1389 en 1400 als temporeel uitgangspunt. Maar ook op het continent, en in het land van de 'primitieven' zelf, is het lange tijd de gewone, of toch een met nadruk bepleite voorstelling van zaken geweest. Mogelijk ligt de Luikse hoogleraar Hippolyte Fierens-Gevaert met zijn boek *La Renaissance septentrionale* (1905) aan de oorsprong van het begrip. In het spoor van de Franse kunsthistoricus Louis Courajod bepleitte Fierens-Gevaert de prioriteit - of ten minste de 'gelijktijdigheid' - van het Noorden in vergelijking met Italië op het gebied van realisme en aandacht voor de natuurlijke, aardse wereld, maar ook met betrekking tot ruimere mentale en contextuele factoren als het individualisme van de kunstenaar en het belang van de stedelijke achtergrond (Fierens-Gevaert 1905, p. 1-17). Het voor de negentiende-eeuwse romantiek nostalgisch terugblikken op de 'middeleeuwse' devotie van een Hans Memlinc maakte bij Fierens-Gevaert, na het zien de grote Vlaamse Primitieven-tentoonstelling te Brugge in 1902, plaats voor een stijlhistorische benadering, waarin niet zo zeer het typisch middeleeuwse, als wel het vernieuwende, het naar de toekomst verwijzende op de voorgrond kwam te staan (Moxey 2001, p. 21-24).

Toen Johan Huizinga in 1902 dezelfde Brugse tentoonstelling bezocht, was hij, de uit doopsgezinde kringen afkomstige 'noorderling', vrij recent en mede onder invloed van zijn echtgenote, de Middelburgse jonkvrouw Mary Vincentia Schorer, van zijn hindoeïstisch geïnspireerde ascetisme afgestapt om voortaan als succesvol en gaandeweg gevierd *man of the*

world zo niet van 's levens felheid, dan toch van 's levens volheid te genieten (Van der Lem 1997, p. 387-388). Die persoonlijke achtergrond van aanvankelijke wereldverzaking is wellicht niet vreemd aan Huizinga's bijzondere gevoeligheid voor wat in de mentaliteit van de Bourgondische late middeleeuwen blijvend naar de 'levensverzaking' van de voorafgaande eeuwen verwees. De allerlaatste alinea van zijn *Herfsttij* is in dit opzicht veelzeggend:

De enkelen, die in het Frankrijk der vijftiende eeuw humanistische vormen aannemen, luiden nog geen renaissance in. Want hun stemming, hun oriëntering, is nog middeleeuws. De renaissance komt eerst, wanneer de *levenstoon* [Huizinga's cursivering] verandert, wanneer het getij van dodelijke levensverzaking kentert, en er een bolle frisse wind gaat blazen; wanneer het blijde besef rijpt, dat men al de heerlijkheid der oude mensheid, waaraan men zich zo lang gespiegeld had, zal kunnen herwinnen. (Huizinga 1997, p. 363)

Ook veel andere plaatsen in Huizinga's betoog laten zien dat voor hem niet zo zeer het teruggrijpen naar de oudheid, als wel het afzweren van de middeleeuwse levensverzaking de overgang naar de renaissance belichaamt. Daarom acht hij het volstrekt verwerpelijk 'om met Fierens Gevaert en anderen Sluter en Van Eyck onder de renaissance te brengen':

Zij smaken middeleeuws. En zij zijn ook middeleeuws, naar vorm en inhoud. Naar de inhoud, want in stof, gedachte en bestemming heeft hun kunst niets van het oude afgeworpen, niets nieuws opgenomen. Naar de vorm, want juist hun realisme en hun streven om alles zo lichamelijk mogelijk in beeld te brengen is de volkomen uitgroei van de echt middeleeuwse geest. (Huizinga 1997, p. 303)

Dat er zo iets zou bestaan als een 'echt middeleeuwse geest' die met de 'echte renaissance' zou contrasteren, is op zich natuurlijk al een problematisch uitgangspunt, waar Huizinga zelf trouwens, betrekkelijk kort na de publicatie van *Herfsttij*, in het artikel 'Het probleem der Renaissance' in *De Gids* (1920) op inging. Burckharts al te scherpe beeld van de renaissance vocht hij in dit opstel aan door te erop wijzen dat veel van die 'renaissance' ook buiten Italië was opgekomen en dat middeleeuwse levens- en gedachtevormen ook in Italië waren blijven bestaan: een merkwaardige stellingname van de auteur wiens *Hersttij* in veel opzichten al even 'Burckhartiaans' eenzijdig kon worden genoemd. Men kan dit (samen met Jo Tollebeek) als een slechts schijnbare tegenstelling afdoen, vanuit de overweging dat Huizinga voor dat beeld waarin vooral het voortleven van het oude werd beklemtoond, bewust had gekozen, als een reactie op de 'finalistische' geschiedschrijving - waarin historische verschijnselen worden belicht vanuit het belangrijke waartoe ze vervolgens geleid zouden hebben - en meer bepaald van het renaissancisme à la Fierens-Gevaert dat omstreeks 1900 opgang maakte (Tollebeek 1991, p. 42-43, 49-50). Dat hij daarvoor *bewust* had gekozen, maakt de eenzijdigheid van die keuze echter niet minder eenzijdig, en niet minder gratuit. Zoals Hugenholtz het in de inleiding tot de *Hersttij*-editie van 1969, strenger maar correct, formuleerde, ging Huizinga's niet aanvaarden van een in zwang komende kunsthistorische theorie als de 'noordelijke renaissance' vooraf aan elk eigen historisch onderzoek in de periode: 'het kwam eerder

voort uit een artistiek gevoel dan uit enige vorm van wetenschappelijke activiteit'.¹²

Afgezien van zijn afkeer van elk teleologisch renaissancisme is de invulling van het 'Herfsttij' onmiskenbaar door Burckharts tekening van de renaissance als een tijd bij uitstek van individualisme, rationalisme, kritische zin en verregaande verwereldlijking mee bepaald. Maar ook Huizinga's bronnenselectie, waarmee hij toch wel sterk in de buurt bleef van het kerkelijke discours en de literatuur van het - per definitie toch - 'conservatieve' Bourgondische hof, leidden als vanzelf tot een voorkeursbehandeling van verstarde religieuze en aristocratische kunst- en levensvormen.

2.2. Nieuwe inzichten

Veel van de inmiddels beschikbare documentatie was in de eerste twee decennia van de twintigste eeuw niet of slechts moeilijk bereikbaar. Dat geldt in niet geringe mate al voor de beeldende kunst, waarvoor (afgezien van vaak minderwaardige zwart-witfotografie) alleen omslachtige reizen naar musea en tentoonstellingen een vluchtige confrontatie met het kunstwerk mogelijk maakten, maar in hogere mate nog voor de toen nog nauwelijks gedocumenteerde muziekgeschiedenis. De muziek van zijn 'herfsttij' kent Huizinga via zijn gebruikelijke literaire zegslieden, in dit geval meer bepaald: Dionysius de Kartuizer, die het allemaal maar zonde vindt, en Jean Molinet, die er een retorisch bevlogen loftuiting over weerklank der hemelen, engelenstemmen en vreugde van het paradijs over opzet (Huizinga 1997, p. 295-297). Een belangrijk aspect van de verwereldlijking van de laatmiddeleeuwse cultuur is door deze 'blinde vlek' voor het muzikale dan ook in *Herfsttij* geheel afwezig, net daar waar de belangrijke inbreng van het Noorden in *ars nova* en *ars subtilior* voor een corrigerende toets op het beeld van de 'verstarring' had kunnen zorgen.¹³

Huizinga's standpunt dat het (streven naar) realisme of naturalisme geen kenmerk van de renaissance, ja veeleer typisch middeleeuws zou zijn en helemaal niets met verwereldlijking of belangstelling voor het aardse te maken zou hebben, is op zich zeker voor discussie vatbaar.¹⁴ Zijn beeld van de plastische kunsten in het Noorden was ook wel in die mate onvolledig, dat belangrijke aspecten van verwereldlijking daarin - voor een deel zeker weer ten gevolge van ontoereikende documentatie - niet tot hem zijn doorgedrongen. Hoezeer de muurschilderkunst, maar vooral de tapijtkunst van Bourgondië in het teken stonden van profane thema's en daarbij al graag gebruik maakten van antieke voorstellingen, heeft vooral Marina Belozerskaya met haar grensverleggende

¹² Hugenholtz 1975, p. XI; zie ook Kossmann 1991, p. 39-40.

¹³ De 'blinde vlek' was wel niet uitsluitend een kwestie van gebrekkige documentatie: zie hierover bv. Bodar 1986-1987, p. 411. Voor het aandeel van Frankrijk, Bourgondië en de Nederlanden aan de vernieuwingen in de muziek, zie o.m. Boogaart 2001; Reynaert 2013, p. 220-221 en de literatuur aldaar; en, voor wie het bij elkaar wil puzzelen, verder bijvoorbeeld: Ferrand *et al.* 2011.

¹⁴ Huizinga gebruikt de termen realisme en naturalisme zonder duidelijk onderscheid. Voor de interpretatie van de schilderkunst van Jan van Eyck in relatie tot zijn voorgangers en tijdgenoten kan het verschil nochtans essentieel zijn (Schmidt, 1995). Voor wat we hier betogen, is dat niet het geval.

Rethinking the Renaissance. Burgundian arts across Europe overvloedig aangetoond.¹⁵ Dat de Italiaanse renaissance voor die vernieuwingen zowat alle krediet heeft gekregen, lijkt - afgezien van de fixatie van eerdere kunsthistorici op de paneelschilderkunst - voor een zeer groot deel te wijten aan het verlies waaronder de noordelijke fresco's en wandtapijten ten gevolge van ongunstiger klimatologische omstandigheden en - wat de wandtapijten betreft - intensief 'gebruik' te lijden hadden. Anderzijds is het religieuze aan de eigenlijke renaissance, in of buiten Italië, lang niet vreemd, zoals meer bepaald voor Brugge bijvoorbeeld sprekend duidelijk wordt voor wie de catalogus van de tentoonstelling *Brugge en de renaissance* (Martens *et al.* 1998) ook maar even doorbladert. De kunst van Gerard David, Jan Provoost, Adriaan Isenbrant en de andere daar opgevoerde Brugse vertegenwoordigers van de renaissance moet qua religiositeit voor die van Van Eyck en zijn tijdgenoten weinig onderdoen.

Een begrip dat, benevens realisme en verwereldlijking, in omschrijvingen van het begrip renaissance vaak opduikt is de 'ontdekking van het individu' en, daarmee correlerend, het zelfbewustzijn van de kunstenaar. Dat 'individualisme' een ontdekking van de late middeleeuwen of van de vroege moderne tijd zou zijn, is - vanzelfsprekend - een mythe. John Jeffries Martin geeft van de kwestie in *A companion to the worlds of the Renaissance* (2007) een stand van zaken, die zowel het 'ontbreken' van vormen van individualisme in de voorafgaande middeleeuwen, als de aanwezigheid en de omvang ervan in de renaissance sterk relativeert (Martin 2007). Waar hij het bestaan van een niet langer door de groep (familie, lokaliteit, ambacht, geloof) bepaald zelfbeeld bespeurt, lijkt dat een vrij laat verschijnsel te zijn (niet vóór omstreeks het einde van de 15e eeuw) en samen te hangen met inderdaad post-middeleeuwse fenomenen als het moderne hofleven, de reformatie en, wat het zelfbeeld van de literator betreft, de drukpers en de open boekenmarkt.¹⁶ Nadrukkelijke verschillen tussen Zuid en Noord zijn daarbij blijkbaar niet te melden. Aan de in de late middeleeuwen opkomende typische kunstenaarstrots en -verering schenkt Martin overigens weinig of geen aandacht.

Het kan evenwel niet anders dan dat het persoonlijk succes dat sommige kunstenaars bij hooggeplaatsten, maar steeds meer ook op de vrije markt genoten, bij hen trots en individualisme in de hand heeft gewerkt. Ook hier moet men zich echter niet blind staren op typische (late) Italiaanse boegbeelden als Michelangelo of Benvenuto Cellini. Dat we over de noordelijke schilders als artistieke individualiteiten minder geïnformeerd zijn, heeft - zo kunnen we het Wolfgang Stechow nazeggen - wel minder met de afwezigheid van dergelijke figuren te maken, dan met het ontbreken van de biografische registratie die in Italië wél heeft plaatsgevonden. De belangstelling voor de

¹⁵ Belozerskaya 2002, vooral p. 67 e.v., 103 e.v. De 'herleving van de oudheid' (nog centraal bij Vasari en Michelet) wordt overigens bij 'moderne' kunsthistorici nog zelden als een wezenskenmerk van de renaissance naar voren geschoven; realisme en gerichtheid op het aardse blijken vanaf respectievelijk Burckhart en Huizinga belangrijker: zie bv. Moxey 2001, p. 18-39.

¹⁶ Zie over dit laatste ook Reynaert 2000, p. 115-116.

artiest als markante persoonlijkheid was er in het Noorden niet minder om:

The north, however, seems to have been less in arrears with regard to the interest in the artistic personality on the part of both the artist himself and his public. After all, we have more signed paintings by Jan van Eyck than by any Italian painter of the same decade; we can also be reasonably sure that his contemporary reputation as an artist, rather than as a mere craftsman, was very high; and the same is true of Roger van der Weyden and Hugo van der Goes. (Stechow 1989, p. 3)

Omstreeks de eeuwwisseling naar de vijftiende eeuw is de anonimiteit van dichters, schilders, miniaturisten en musici ook in het Noorden stilaan een zaak van het verleden. De lofdichten die Eustache Deschamps aan Guillaume de Machaut bij zijn overlijden in 1377 wijdde - artistieke 'erenredes' in zekere zin - en de muziek die Andrieu daarop voor Machauts uitvaartplechtigheid schreef, héél lang voor Josquin des Prés' *Déploration* op de dood van Johannes Ockeghem, zeggen op zich al veel over het, toen al, geëvolueerde beeld van het kunstenaarschap.¹⁷

3. BIJ WIJZE VAN BESLUIT. DE ZIEKTE VAN VAN DER GOES

Het wetenschappelijk onderzoek van de laatste jaren blijkt voor het historisch concept van de 'noordelijke vroegrenaissance' weer volop indicaties en argumenten aan te reiken. Daarmee wordt de - op zich toch altijd al merkwaardige, om niet te zeggen ongeloofwaardige - historische decalage tussen Noord-Italië en de Nederlanden/Noord-Frankrijk op zijn minst voor een deel opgeheven. Het nieuwe dat het Gruuthusehandschrift, met zijn naar maniërisme neigende esthetiek, zijn intellectualisme, zijn momenten van individualisme en zelfbewust kunstenaarschap enerzijds, van betrokkenheid op concrete realiteiten anderzijds, in onze literatuurgeschiedenis voor de dag brengt, kan men in die renaissance van het Noorden een zinvolle plaats geven.

Maar bij één punt moet dan nog even nuancerend worden stilgestaan. Individuele artistieke profilering was ook in het Noorden omstreeks 1400 al volop in opmars. In de vergelijking van Noord en Zuid dringt zich echter een historische complicatie aan onze aandacht op. Zou het al te ver gezocht zijn het vermoeden, of ten minste de vraag in overweging te nemen of de wereldlijke promotie van het kunstenaarschap in de (toch met Moderne Devotie doorknede) Nederlanden feller in conflict kon komen met de religieuze context dan in het wellicht minder modern interioriserende Zuiden, waar de oude godsdienstige traditie gemakkelijker *naast* het nieuwe en het heropgenomen antieke kon blijven bestaan? Emblematisch hiervoor zou dan de figuur van Hugo van der Goes zijn,

¹⁷ *En van de kunst.* De hele kwestie staat natuurlijk niet los van de vraag vanaf wanneer het begrip 'kunst' (*ars, conste* e.d.) zijn 'moderne' betekenis krijgt, los van of bovenop de middeleeuwse betekenis als 'vakgebied van kennis of kunde'. Dat dit in de Nederlanden wel eens heel wat vroeger het geval zou kunnen zijn dan traditioneel aangenomen, is de inzet - onder veel meer - van de recente discussie tussen Hugo van der Velden en Volker Herzner over de interpretatie van het kwatrijn op het *Lam Gods*-retabel: Van der Velden 2011 en de verwijzingen aldaar naar de voorafgaande publicaties. Over Deschamps' complaints voor Machaut: Mühlethaler 1989.

zoals die, onder meer door Max Friedländer en Erwin Panofsky, werd getypeerd als een tragische geest, bij wie de spanning tussen godsdienst en wereld tot existentiële twijfel en uiteindelijk terugtrekking uit de wereld heeft geleid (Moxey 2001, p. 28). Dat Van der Goes' melancholie en psychologische complexiteit hem in zekere zin even uitzonderlijk, 'geniaal' en 'renaissancistisch' maken als - Friedländers voorbeelden - Michelangelo en Mathias Grünewald, is voor discussie vatbaar, maar hoeft hier ook niet aan de orde te zijn. Wel relevant met betrekking tot de Gruuthuse-teksten lijkt me de gedachte dat de ontwikkelingslijnen van de nieuwe tijd in het Noorden heviger en mogelijk vroeger rechtstreeks in debat gingen met een zich anderzijds steeds verdiepende religiositeit. In het Gruuthusehandschrift, in de gebeden, maar ook in het liedboek én vooral in de 'allegorische gedichten' is die spanning tussen ascetisme en wereld in thema's als twijfel en melancholie, maar daarnaast ook in het zoeken naar zingeving via kunst, muziek en Mariaverering doorgaans latent, maar vaak ook expliciet aan de orde (Reynaert 1999, p. 47-56, 121-126, 204-210; Reynaert 2010).

Indien de langere gedichten in het derde deel van het handschrift een typering als 'getuigen van de noordelijke vroegrenaissance' met recht toekomt, dan zeker tevens met dien verstande dat ze ook al die complexiteit van de 'ziekte van Van der Goes' representeren, die spanning tussen opening naar de wereld aan de ene, en levensverzaking aan de andere kant, een religieuze attitude waarin Huizinga vooral de voortzetting van het oude, middeleeuwse heeft geproefd. Maar waarbij het nog maar de vraag is of hij daarmee net niet een belangrijke dimensie van het 'moderne' fout heeft ingeschat.

Literatuurlijst

- Belozerskaya, Marina (2002).** *Rethinking the Renaissance*. Cambridge University Press, 2002.
- Blokmans, Wim (1995).** 'The social and economic context of investment in art in Flanders around 1400', in: Smeyers, Maurits & Bert Cardon (red.), *Flanders in a European perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad*. Leuven: Peeters, 1995, p. 711-720.
- Bodar, Antoine (1986-1987).** 'Clio en Melpomene herbeschouwd. Over de theorieën van Johan Huizinga en André Jolles'. *Spektator* 16 (1986-1987), p. 407-417.
- Boogaart, Jacques (2001).** 'Brugge, juni 1369(?)'. Eustache Deschamps draagt voor uit Guillaume de Machauts *Le voir dit*. De verspreiding en invloed van de Franse polyfonie in de Nederlanden', in: Grijp, L.P. & I. Bossuyt (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam University Press, 2001, p. 44-49.
- Deleu, K. (1961).** 'Het achtste Gruuthuse-gedicht'. *Spiegel der Letteren* 5 (1961), p. 241-299.
- Ferrand, Françoise et al (2011).** *Guide de la musique du Moyen Âge*. Parijs, 2011 (1999¹).
- Fierens-Gevaert, Hippolyte (1905).** *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*. Brussel: G. van Oest, 1905.
- Heeroma, K. (ed.) (1958).** *De fragmenten van de tweede Rose*. Zwolle: Tjeenk Willink, 1958.
- Heeroma, K. (ed.) (1966).** *Liederen en gedichten uit het Gruuthuse-handschrift*. Leiden, E.J. Brill, 1966.
- Huizinga, Johan (1975).** *Herfstij der Middeleeuwen*. Groningen: Tjeenk Willink, 1975.
- Huizinga, Johan (1997).** *Herfstij der middeleeuwen*. Uitgeverij Contact, 1997.
- Kossmann, E.H. (1991).** 'J. Huizinga', in: Von der Dunk, H.W., et al., *Erflaters van de twintigste eeuw*. Amsterdam: Querido, 1991, p. 35-53.
- Lassche, Kees (2002).** *Die weghe der consten. Verkenningen in en rond de eerste allegorie van het Gruuthuse-handschrift*, Ommen, 2002.
- Martens, Maximiliaan P.J. et al. (1998).** *Brugge en de renaissance. Van Memling tot Pourbus*. Stichting Kunstboek - Ludion, 1998.
- Martin, John Jeffries (2007).** 'The myth of Renaissance individualism', in: Ruggiero, Guido (red.), *Companion to the worlds of the Renaissance*. Malden - Oxford - Carlton, 2007 (2e ed.).
- Moxey, Keith F. (2001).** *The practice of persuasion: politics and paradox in art history*. Ithaca - London: Cornell University Press, 2001.
- Mühlethaler, J.-C. (1989).** 'Un poète et son art face à la postérité: lecture des deux ballades de Deschamps pour la mort de Machaut', *Studi francesi* 33 (1989), p. 387-409.
- Oosterman, Johan (1995).** *De gratie van het gebed. Middelnederlandse gebeden: overlevering en functie*. Amsterdam: Prometheus, 1995.
- Reynaert, J. (ed) (1983).** *Jan Praets Parlement van Omoed ende Hoverdije*. Nijmegen: Alfa, 1983.
- Reynaert, J. (1999).** *Laet ons voort vrolyjk maken zanc. Opstellen over de lyriek in het Gruuthuse-handschrift*. Gent: Studia Germanica Gandensia, 1999.
- Reynaert, J. (2000).** 'Auteursstypes', in: Jansen-Sieben, Ria, Jozef Janssens & Frank Willaert (red.), *Medioneerlandistiek. Een inleiding tot de Middelnederlandse letterkunde*. Hilversum: Verloren, 2000, p. 115-127.
- Reynaert, J. (2010).** 'Minne, astrologie en kluzenaars: aspecten van een ideologisch spanningsveld in de "allegorische gedichten"', in: Willaert, Frank (red.), *Het Gruuthuse-handschrift in woord en klank. Nieuwe inzichten, nieuwe vragen*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2010, p. 149-168.
- Reynaert, J. (2013).** 'Wat is conste? Het begrip "kunst" en de artistieke context van het Gruuthusehandschrift', in: Koldewey, Jos, Inge Geysen & Eva Tahon (red.), *Liefde en devotie. Het Gruuthusehandschrift: kunst en cultuur omstreeks 1400*. Z.p.: Ludion, 2013, p. 214-225.
- Schmidt, Gerhard (1995).** ' "Pre-Eyckian Realism". Versuch einer Abgrenzung', in: Smeyers, Maurits & Bert Cardon (red.), *Flanders in a European perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad*. Leuven: Peeters, 1995.
- Smith, Jeffrey Chipps (2004).** *The Northern Renaissance*. London: Phaidon Press, 2004.
- Snyder, J. (2005).** *Northern Renaissance Art*. Prentice Hall, 2005.
- Stechow, Wolfgang (1989).** *Northern Renaissance Art, 1400-1600: Sources and Documents*. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 1989.
- Tollebeek, Jo (1991).** 'Middeleeuwen en Renaissance. Over de aantrekkingskracht van het moderne', in: Beliën, Herman & Gert Jan van Setten, *Geschiedschrijving in de twintigste eeuw. Discussie zonder eind*. Amsterdam: Agon, 1991, p. 41-54.
- Van der Lem, Anton (1997).** 'Nawoord. Over de totstandkoming van Huizinga's *Herfstij*', in: Huizinga, Johan, *Herfstij der middeleeuwen*. Bezorging tekst en illustraties Anton van der Lem, Amsterdam, 1997 (22e druk), p. 387-399.
- Van der Velden, Hugo (2011).** 'A reply to Volker Herzner and a note on the putative author of the Ghent quatrain', *Simiolus* 35 (2011), p. 131-141.
- Van Oostrom, Frits (2013).** *Wereld in woorden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1300-1400*. Amsterdam: Bert Bakker, 2013.

Een noordelijke vroegrenaissance?

De 'allegorische gedichten' en de historische artistieke context

Door welke kenmerken onderscheiden zich de zestien langere teksten die samen het derde deel van het Gruuthusehandschrift vormen, de zgn. allegorische gedichten, van wat in de Middelnederlandse letterkunde voorafgaat, wat maakt die teksten in poëticaal opzicht 'nieuw' en hoe verhoudt zich dat nieuwe tot de contemporaine artistieke ambiance? Dat zijn de vragen die in deze bijdrage aan de orde worden gesteld. In vergelijking met de voorafgaande Middelnederlandse literatuur zijn vooral de volgende kenmerken opvallend: de naar maniërisme tenderende formele variatie en complexiteit; een vrij hoog, naar wetenschappelijke geleerdheid neigend intellectueel niveau; een op voordracht en opvoering toegesneden retoriek; van artistiek zelfbewustzijn getuigende autografische momenten; het belang van de concrete context en van de aardse realiteit in het algemeen. Virtuositeit, intellectualisme, realisme, individualisme en artistiek zelfbewustzijn zijn kenmerken die we ook in de andere kunsten, met name de muziek en de plastische kunsten van de Nederlanden en Noord-Frankrijk omstreeks 1400, terugvinden. Het zijn ook prominente kenmerken van de contemporaine 'Italiaanse' renaissance. Dit leidt ons ertoe de vraag te overwegen of hier toch niet weer sprake moet zijn van een 'noordelijke vroegrenaissance' - een door Huizinga fel bestreden concept - die het Gruuthusehandschrift dan als een essentiële literaire getuige zou vertegenwoordigen. Als zodanig zouden de Gruuthuseteksten dan wel reeds de - wellicht typisch 'noordelijke' - complexe relatie tussen verwereldlijking en interioriserende religiositeit weerspiegelen, die in de 'geniaal' getormenteerde figuur van Hugo van der Goes zo dramatisch tot uitdrukking komt.

A Northern Renaissance?

The 'allegorical poems' and the art historical context

What are the characteristics by which the sixteen longer poems which together constitute the third part of the Gruuthuse manuscript, the so called 'allegorische gedichten' (allegorical poems), differ from anterior comparable texts in the history of Dutch literature, what, in other words, makes these poems 'new' as to their poetics and how do these new elements relate to the contemporary artistic scenery? These are the questions which are dealt with in his article. In comparison with what chronologically precedes in Middle Dutch literature, the most conspicuous characteristics of the Gruuthuse poems are: a tendency towards formal variation and complexity, to the point of mannerism; a quite considerable degree of intellectualism and 'scientific' learning; a rhetoric of performance and theatricality; autographic elements that often imply some degree of artistic self-awareness; the importance of actual contexts and of worldly reality in general. Virtuosity, intellectualism, realism, individualism and self-awareness also belong to the main characteristics of the other arts (especially music and the visual arts) of the Netherlands and Northern France at that time (about 1400). They are also prominent aspects of the contemporaneous 'Italian' Renaissance. This gives rise to the question whether the Gruuthuse texts could/should not be considered as the literary documentation of an 'early Northern renaissance', a concept which seems to be quite common in anglo-american research literature, but which, due perhaps to the strong opposition by Johan Huizinga, is still rather contentious on the continent. With this (quite plausible) assumption, the Gruuthuse texts would then, it is true, already show the complex relation between secularization and religious interiorization which in such a dramatic way is exemplified by the tormented genius of Hugo Van der Goes.